

La nourriture chez Octave Mirbeau : mythologie et polymorphie / Philippe Ledru. — Extrait de : Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب والترجمة. — N° 9 (2003), pp. 373-398.

Notes au bas des pages.

I. Nourriture. II. Mirbeau, Octave, 1848-1917 — Critique et interprétation.

PER L1037 / FL133482P

LA NOURRITURE CHEZ OCTAVE MIRBEAU: MYTHOLOGIE ET POLYMORPHIE

Philippe LEDRU
Centre Culturel Français à Chypre

En filigrane de l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau, un théâtre se donne à voir: il met en scène le corps humain soumis à de sombres métamorphoses, une scénographie qui raconte les accidents du devenir, le drame du corps projeté dans l'existence. L'écriture, à mi-chemin entre observation naturaliste et vision symboliste, raconte les dérives de vies condamnées par leur milieu originel, et exhibe les pulsions fatales qui soumettent les êtres à une implacable tyrannie: celle de la possession dans tous ses états. Dans l'univers mirbellien, les corps distribuent ou reçoivent la souffrance. Chacun est objet d'une volonté dévoratrice. Le corps nourrit les phantasmes de l'autre et sa présence entretient le feu du désir. Cette tension produit deux couples d'images: La chair avalée/avalante, module qui fonctionne avec la figure binaire inverse: la chair vomie/vomissante. Ainsi au cœur de la narration s'installe un thème obsessionnel ambivalent. Il semble que cette aventure rejoigne dans ses vicissitudes le destin de la matière nutritive. Le corps et la nourriture sont en effet deux microcosmes qui peuvent devenir indissociables. C'est dans ce nouveau topos que les phobies de l'auteur vont se projeter et imprégner l'écriture de son "mythe personnel". Le thème de la nourriture en est un fragment significatif. Il est une fenêtre ouverte sur l'univers intime de Mirbeau. Des ombres douloureuses s'y déchirent et se dévorent sous un ciel menaçant. Mais *l'imprécatrice* est aussi peintre de la matière vive. Et son écriture va sublimer la fusion des deux lieux principaux de notre étude: le corps et la nourriture. L'analyse de l'esthétisme lié à la nourriture ne doit donc pas être négligée si nous voulons saisir la structure onirique de cette volonté créatrice et en comprendre les prolongements significatifs au sein de la trame narrative.

I- ESTHETIQUE DE LA NOURRITURE

a) *L'espace du repas*

Au départ, la conscience qui perçoit ce lieu est un enfant. Le temps du repas est donc assez important puisqu'il va réapparaître sous la plume de l'écrivain. Il est un moment fondateur d'une perception du monde. Comment s'inscrit-il dans la narration?

L'espace au sein duquel s'accomplit le rituel alimentaire en détermine le rythme profond. L'imaginaire qu'il suscite produit des images positives marquées par la gaieté, l'animation et le feu bienveillant. Il réunit les membres du foyer et représente donc un temps, celui de la pause, et un espace, celui de la chaleur du foyer. Or, dans le texte mirbellien, le symbolisme de ce lieu est inversé. C'est une pièce triste, hostile, peu propice à de gargantuesques réjouissances:

"Et moi, dans cette salle à manger, à moitié baignée d'ombre, dans cette salle, sans meubles, aux fenêtres pleines de nuit, je me sentais bien seul, bien abandonné, bien triste"¹.

L'organisation lugubre de cet espace ne varie guère au gré des récits. Il se confirme dans Sébastien Roch:

"C'était une pièce sombre que le soleil n'avait jamais visitée. [...] La table recouverte d'un tapis de toile cirée, sur lequel étaient imprimées, par ordre chronologique et en rond "les ressemblances" de tous les rois de France, avec leur généalogie, la date de leur avènement et de leur mort, occupait le centre de la pièce. [...] Le long des murs tapissés de papier vert, en maint endroit pourri par l'humidité, s'étaient des portraits en daguerréotype de M. Joseph-Hippolyte-Elphège Roch..."².

Les lieux du repas sont marqués par l'ombre. La lumière n'y peut pénétrer et sa faible présence est menacée d'engloutissement. La nuit vorace envahit l'espace, elle ne peut être contenue par les fenêtres qui, au contraire, semblent prêtes à la déverser et à noyer le peu de clarté présente. L'obscurité a dévoré la lumière. On ne peut être que seul dans une salle à manger d'un si funèbre aspect. La chaleur est absente, irrémédiablement, même en présence des membres d'une famille qui

(1) Octave Mirbeau, *L'Abbé Jules*, Mercure de France, 1991, p. 348.

(2) Octave Mirbeau, *Sébastien Roch*, Mercure de France, 1991, pp. 700-701.

va d'ailleurs participer à l'hostilité pesante. La mort prend donc possession du temps de la sustentation. Elle se montre à la conscience tourmentée, elle lui impose le drame de la décrépitude, par les portraits de défunts (les rois de France et plus loin, la mère perdue). Elle apparaît aussi dans l'humidité, la pourriture, froid du linceul (la toile cirée) et s'installe dans le temps du repas. L'enfant est saisi par l'atmosphère glaciale et enténébrée des lieux. Comment se nourrir pourrait-il alors être un acte heureux, un mouvement de saine sustentation? La salle à manger n'incite pas à rêver, elle s'impose comme un tombeau où règne le silence mortifère. La mort est maîtresse des lieux. Elle mange l'espace et prend lentement possession des êtres. Alors, insidieusement une angoisse étreint l'être, angoisse qui, nous le verrons, va imprégner toute la trame narrative. Cette peur naît d'un mouvement dichotomique: être dévorant ou dévoré. L'imaginaire mirbellien de la nourriture croît à partir de cette dialectique, laquelle constitue un des fondements de la pensée d'Octave Mirbeau. Nous y reviendrons bientôt.

Ici donc, la chaleur ne peut exister, même la symbolique chaleur maternelle est absente. La mère est morte et son image s'est estompée au fond d'un cadre. Vivante, elle est absente. Elle exclut tout élan passionnel en manifestant une nature froide, revêche et acariâtre³. La symbolique traditionnelle du foyer est donc radicalement inversée. Ici, c'est le tombeau dévorateur de rêves, l'estomac métaphorique qui ronge les aspirations naïves de l'enfance. Et l'espérance se décompose au fil des heures. C'est dans ces moments de désolation que naît l'homme seul.

Dans cet univers étouffant, la parole est rare. Le silence du sépulcre domine⁴. Mais dans les rares moments où l'on parle, le langage est réduit à la médisance et à l'ineptie. Il devient un bruit insupportable qui afflige le désir d'élévation vers "*l'air supérieur*" baudelairien. Dire c'est médire. C'est au moment du repas que l'on déblatère sur autrui, là aussi que la

(3) A l'exception notable de la figure maternelle présente dans *Le Calvaire*. Mais celle-ci se sépare rapidement de l'enfant qui est donc rapidement privé de cette chaleur essentielle.

(4) Dans *Sébastien Roch*, au contraire, le père parle beaucoup. Mais l'excès de sa parole en tue la profondeur, annule son pouvoir et la transforme en silence assourdissant.

douloureuse question de l'argent est évoquée. Ce sujet imprègne le verbe et dissout toute pure émotion:

"Un matin, elle dit, au déjeuner, très grave:
- Il va falloir faire des économies..."⁵.

Le repas de famille dévoile la pourriture des êtres. Par la parole, il révèle leur noirceur. La langue est le lieu de l'ironie, du sarcasme. Ainsi, La famille Dervelle montre toute sa méchanceté mesquine à l'évocation de Jules, parti sans donner de nouvelles et donc sans alimenter - ô scandale! - le discours corrompé.

La salle à manger est donc cet espace tragique où se joue le destin d'un enfant. C'est le lieu où on immole une conscience pure sur l'autel du langage. La parole enfantine est anéantie et les "*rêves d'oiseaux bleus*" sont étouffés par le verbe de la haine, verbe qui révèle et démasque les êtres. Dans ce lieu délétère, le monde s'impose avec une sourde violence, déchirant le filtre de l'innocence et de la rêverie. L'enfant est condamné à devenir l'écrivain qui "*se lève triste et se couche furieux*"⁶. Il va devenir le lion, Octave Mirbeau.

b) *La bouche béante de Gorgô*

Microcosme de l'espace du repas, la bouche est un lieu essentiel du symbolisme de la nourriture. L'étude de la parole nous en a révélé un aspect. Sa présence dans l'œuvre est assez fréquente pour que se matérialise une représentation de la terreur ancrée dans l'imaginaire humain. L'ambivalence de la bouche, toujours constant dans l'imaginaire collectif (que l'on songe aux expressions telles "la bouche d'égout", "la bouche de métro", "la bouche du volcan"), hésite entre le lieu buccal et le lieu anal. Le buccal et l'anal contiennent deux mouvements opposés: l'avalemeent et le vomissement. Chez Mirbeau, les deux principes se confondent. C'est l'image de la Gorgone dont l'horreur est produite par la tête. Mythe qui synthétise l'avalemeent et la parole vomie, la bouche fait surgir dans l'imaginaire mirbellien des images évoquant les profondeurs obscures de

(5) Octave Mirbeau, *Dans le ciel*, L'échoppe, 1989, p. 52.

(6) Jules Renard, *Journal (1887-1910)*, Pléiade Gallimard, 1982, p. 77.

l'abîme. L'écriture réactive la signification originelle de l'orifice buccal présenté par Georges Bataille comme étant l'évocation "*la plus terrifiante pour les animaux voisins*"⁷. C'est la bouche hurlante et béante de la Gorgone qui entraîne les âmes dans les profondeurs infernales que sont l'estomac et l'enfer du commérage.

*"La colère remuait, au fond de son être mal nettoyé par un trop récent luxe, les persistantes boues familiales, et faisaient monter à ses lèvres, ainsi qu'une écume malpropre, des mots..."*⁸.

La bouche est l'accès irréversible au territoire des ombres. Elle est la Géhenne et la bouche distordue de Gorgô. Mais le monstre n'entraîne avec lui que ce qui est déjà mort. Et la bouche voit ainsi sa connotation négative décuplée. L'être avalé par le lieu du repas ou par une volonté étrangère appartient déjà à l'ombre. L'avalement n'en est que plus insupportable, il anéantit tout mouvement insurrectionnel.

La bouche, lieu de l'avalement, est également ce qui vomit. Elle se confond alors avec le lieu anal. L'écriture lui inflige cette identification en la comparant à la bouche d'égout qui charrie et crache l'ordure. Comme la bouche qui envahit la tête de Gorgô et y concentre l'horreur, le visage est alors réduit à la synecdoque du "*flot ininterrompu d'ordures vomies par ces tristes bouches, comme d'un égout*"⁹. La comparaison peut être inversée. Et on assiste au rejet des "*eaux pourries [par] des bouches noires [qui] vomissaient des pesanteurs, s'écoulant vers un caniveau commun...*"¹⁰. C'est toujours l'image de Gorgone entraînant l'humain dans les profondeurs infernales de l'abîme qui sous-tend l'imagination. La bouche est donc la forge infâme de la mort qui transforme la matière en ordure. Ainsi la fonction buccale dans son mouvement dialectique est d'abord un passage qui corrompt l'aliment, la parole et l'individu. La bouche est agression verbale et physique, elle dévore l'autre. Et Gorgô est aussi l'altérité insupportable qui anéantit l'identité de celui qui la regarde. La parole pétrifie l'enfant assistant au repas familial. Elle est donc le lieu d'expression privilégié de la haine et se confond définitivement avec le

(7) Georges Bataille, *Dictionnaire critique in Documents*, Mercure de France, 1968, p. 171.

(8) Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de Chambre*, Folio, 1984, p. 409.

(9) *Ibid.*, p. 93.

(10) Sébastien Roch, pp. 702-703.

lieu anal. Comme l'espace du repas, la bouche est donc une mise en abîme de la trajectoire de toute matière vivante: celle qui aboutit à l'ensevelissement. La bouche est une porte et un couloir vers le tombeau. Le mot contient l'image du Styx coulant aux Enfers mais aussi celle de l'Achéron, "*celui qui roule les douleurs*" et porte les morts vers les profondeurs infernales. Elle est la déchéance du mouvement ascendant.

Les images liées à la nourriture seront donc irrémédiablement marquées par le putride. Non pas exclusivement à travers le thème du vomissement (surtout lié à la parole), mais également à travers celui de l'avalément. L'écriture mirbellienne consacre donc la bouche comme lieu total de la mort.

c) Esthétisme de la représentation culinaire

A partir de ces lieux fondateurs (bouche et salle à manger), le thème de la nourriture va se développer en un réseau d'images obsessionnelles. Ces figures n'en finiront pas de surgir au fil du texte. Les repas ne peuvent être que connotés négativement. L'aliment répugnant suscite immédiatement l'écriture descriptive qui s'assèche aussitôt que survient l'évocation d'un repas correct. Si quelque bonne chère apparaît soudainement, celle-ci n'est que brièvement évoquée et se voit expédiée en quelques mots laconiques. Le narrateur néglige de peindre ce rare moment d'une nourriture heureuse, comme s'il s'agissait d'une anomalie dans le temps du récit. Quant aux métaphores et comparaisons, dont le phore principal appartient au lexique de l'aliment, elles obéissent toujours au souci d'exprimer le dégoût et plus précisément le dégoût provoqué par la contemplation d'individus douteux:

"Je le vois encore, gros, dodu, avec des gestes onctueux, des lèvres fourbes qui distillaient l'huile grasse des sourires, et un crâne aplati, glabre et rouge ainsi qu'une tomate trop mure"¹¹.

La connotation essentielle de ces images est celle de la corruption. Cet état est suggéré par l'évocation du visqueux, de la mollesse putrescente. Cette figure de rhétorique récurrente est un signe révélant toujours une hostilité pour le personnage comparé. Le lecteur comprend ainsi que

(11) *Dans Le ciel*, p. 41.

l'individu est vil. Il se meut dans l'espace souterrain de la cosmogonie mirbellienne.

La nourriture n'apparaît donc que sous des formes désagréables à l'œil. Le texte mirbellien inverse le signifié du mot et annule la différenciation phonétique des paronymes nourriture/pourriture, définissant progressivement une esthétique de la chair putréfiée. L'œuvre développe une poétique de la nourriture malheureuse, de la métamorphose tragique dirons-nous. L'aliment devient le lieu sombre de la matière, il est l'ordure et constitue le point de départ du processus qui mène à la décomposition:

«Un quartier de bœuf, presque noir, gisait sur le billot couvert de mouches bourdonnantes; à l'un des crocs mobiles du plafond, un cœur de veau pendait, fendu par le milieu. Dans un coin, au fond d'une bassine de cuivre, des os sanguinolents et des paquets de graisse jaunâtre commençaient de pourrir; et de cela une odeur s'exhalait, l'odeur affadissante de la mort, qui vous soulève l'estomac dans les hôpitaux et les charniers»¹².

Le temps de la nourriture est bien celui de la putréfaction. L'agonie de la matière est complaisamment exprimée par une écriture tentée par l'hypotypose. Cet esthétisme morbide se distingue par ses couleurs ("noir", "jaunâtre"), les odeurs putrides et le mouvement d'ensemble qui est celui de la chute ("gisait", "pendait"). L'odeur est l'expression agressive de la matière. Manifestation de la déliquescence qui pousse le corps à s'abandonner à la liquéfaction et à la chute:

"Il y circule des odeurs de vieille graisse, de sauces rances, de persistantes fritures. Pendant que nous mangeons, une marmite où bout la soupe des chiens exhale une vapeur fétide qui vous prend à la gorge et vous fait tousser... c'est à vomir!"¹³.

La matière corrompue engage le corps à imiter le processus de putréfaction. Comme l'espace du repas et la bouche, elle appartient au mouvement de décomposition. Le narrateur est invité à renoncer à toutes velléités insurrectionnelles. La volonté de s'arracher à la pesanteur terrestre est constamment sapée.

Le cuit n'a donc pas sa place dans la cuisine mirbellienne. Seuls les

(12) *Contes Cruels 1, Avant l'enterrement*, Séguier, 1990, p. 328.

(13) *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 57.

deux états extrêmes de la matière sont présents. D'abord le cru qui est l'absence de transformation. La chair morte est encore liée à la vie par son apparence. Elle conserve le sang vital mais elle est vaincue. Puis, après l'ellipse du moment intermédiaire du cuit, temps d'équilibre qui apparaît peu, survient l'avarié qui est l'inverse exact du cru. La nourriture n'est donc pas fixée dans le cuit, elle évoque constamment la mort charnelle. Le temps de l'art culinaire, celui du feu, est absent. Le rythme du temps tellurique prend possession de la matière. C'est donc un imaginaire du mou qui croît et se multiplie à partir du thème culinaire. Le mou chez Mirbeau c'est d'abord la matière défaite. Le cru représente alors la nature humaine livrée aux forces chaotiques de la nature. Le pourri, c'est l'unité vaincue.

Cuisiner est un acte perçu comme une agression. C'est produire de la matière dont le contact corrosif et le mimétisme envoûtant créent une attitude défensive: le corps s'insurge, il souhaite "*vomir*", l'estomac "*se soulève*". Mais cette insurrection est menacée d'aboutir à l'échec. Il est difficile de ne pas se soumettre à l'ignoble alchimie dans un univers où tout tend à l'abdication.

A travers l'évocation répugnante de la matière nutritive, la peur ancestrale remonte jusqu'à l'écriture et manifeste l'effroi qui saisit la matière unie. La peur du formé c'est de perdre son unité et de se dissoudre dans l'horreur de l'informe (ce qui est le cas du ragoût, qui est certes cuit, mais marqué par la dissolution dans sa composition même). La mort étant inéluctable, c'est son expression essentielle que l'humanité a toujours tenté de vaincre. Que ce soit par l'art des embaumeurs de l'Egypte antique ou bien celui plus récent de nos maquilleurs funèbres ou encore par la magie de la photographie qui fixe le défunt dans sa forme originelle¹⁴. Cette forme qu'on tient pour être la vérité de l'être, celle de la vie organisée, est constamment menacée dans la narration mirbellienne. Cette angoisse est tellement présente dans une partie de la littérature du XIX^{ème} siècle qu'elle en serait presque un lieu commun si elle n'irradiait

(14) Les maîtres de cérémonie qui tentent d'organiser cette nourriture n'accomplissent pas une tâche noble mais un acte honteux. "*La cuisinière fait ses saletés*" et on estime que "*ça n'est guère convenable*". Ils sont les embaumeurs absurdes de la farce alimentaire. Ils ne peuvent masquer la défaite des corps.

toute l'écriture de Mirbeau. Dans la classification bachelardienne, la nourriture mirbellienne appartiendrait certainement à une rêverie de la terre dissolutive, mais rêverie sans volonté ferme, unie à l'image négative de l'eau, l'humidité. Nous l'avons noté, la nourriture est souvent crue. Le feu unificateur de l'eau et de la matière est donc absent. Le feu de la viande est le feu froid de la lueur verdâtre marquant la putréfaction.

La nourriture est donc mimétique de la décomposition, scandale qui impose à l'être une dissolution de sa forme charnelle, double malheureux d'une identité spirituelle et sociale qui, nous le verrons, est également menacée.

Ce théâtre de la matière accommodée est une mise en abîme des angoisses à l'origine ou issues d'une pensée philosophique et politique.

II- INSATIABLE PHYSIS

Cette rêverie dans l'intimité de la matière naît de l'appréhension d'un univers menaçant. Par mimétisme, la nourriture mirbellienne s'organise (ou se désorganise) selon le destin assigné à la matière animée. Nous avons vu que l'imaginaire dialectique de la bouche suscite les mouvements violents du vomissement et de l'avalement. L'estomac est la nuit où s'effectue le drame de la décomposition. Mais le mangeur est lui-même avalé par un "estomac" macroscopique. Ce lieu est sous l'emprise toute puissante du temps cosmique.

a) *Chronos mutilateur*

L'isotopie alimentaire est symptomatique d'une sensibilité créatrice déchirée par la conscience aigüe du temps destructeur. D'après Pierre Janet, cité par Marie Bonaparte, "*Le temps peut revêtir trois aspects: celui du temps qui détruit, celui du temps qui conserve, celui du temps qui crée*"¹⁵. Le temps chez Mirbeau est d'abord un agent destructeur, un artiste patient qui sculpte précisément le désastre des chairs. Angoisse majeure

(15) *Chronos, Eros, Thanatos*, Marie Bonaparte, PUF, 1952, p. 44.

chez Mirbeau qui coïncide avec l'imaginaire fin-de-siècle des corps dévastés. La nourriture mirbellienne met en scène l'aventure tragique du devenir. Elle est un danger pour le corps qui l'ingurgite. La hantise de "*s'abîmer l'estomac*" efface toute idée de plaisir dès qu'il faut s'alimenter. L'inquiétude complète la faim. L'art culinaire est donc un art de la destruction mimant le trajet du corps humain altéré par le temps. C'est un adjuvant actif du processus de vieillissement. La cuisine accommode et amplifie la fatalité biologique. Elle supprime le temps du feu pour lui substituer le temps cosmique qui liquéfie la matière. D'ailleurs le point ultime de l'écœurement réside dans les sauces. Elles n'ont pas pour fonction de sublimer le goût de la matière. Elles sont rances, fétides, et leur substance est donc réduite à la métamorphose du solide en liquide. Elles sont l'œuvre de la mort. La nourriture est donc représentation allégorique d'une symphonie en quatre mouvements: le temps, la chute, la liquéfaction, la mort. L'aliment rappelle la présence du rythme délétère, ennemi tapi dans les chairs, déstructurant sournoisement l'unité de l'être. De quelles formes essentielles l'écriture investit-elle le temps?

Dans l'imaginaire mirbellien il se manifeste par la métaphore liquide. Il ne s'agit pas de l'élément lumineux et vital mais de la fange, la sanie obscure et corruptrice. Il ne magnifie pas l'aliment, il ne le conserve pas mais lui fait subir le calvaire de la désorganisation. Dans l'univers mirbellien, "*Le Temps mange la vie*"¹⁶. Ainsi chaque plat nous rappelle à quel odieux chantage l'individu est soumis. Plus la vie s'allonge, plus la chair perd de sa fermeté. Chaque jour se paie par un peu moins de verticalité, quelques centimètres de plus vers le sol, la boue où toute forme s'annule. C'est ainsi que l'écriture développe une mythologie intime aux racines profondément enfouies dans l'imaginaire: elle réactive l'image de Cronos dévorant sa progéniture et suscite une allégorie de l'intérieur stomacal. Ce lieu génère une floraison de métaphores composant un champ lexical extrêmement négatif: celui du cloaque. L'évocation du temps rejoint donc l'espace du repas. Mais Cronos est aussi celui qui mutilé¹⁷. Il corrode les corps comme les sucs gastriques rongent la nourriture. L'imaginaire de la nourriture réactive celui du corps liquéfié

(16) Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *L'Ennemi*, la Pléiade, 1961.

(17) Cronos mutila son père pour régner sur l'Olympe.

par le temps et pervertit la connotation de ses représentations liquides: l'écoulement du sable dans la clepsydre, le fleuve qui passe sans retour possible. Le sable et l'eau s'alourdissent pour devenir boue fangeuse. L'image des sauces écœurantes s'imbrique alors dans cette rêverie de l'eau noire. La terreur de la défaite des corps mine l'existence des consciences tourmentées. Cette fatalité anéantit l'idéalisme d'une voix narrative déjà désenchantée par une enfance figée dans le froid d'une salle à manger dévoreuse de rêves. L'écoulement du temps, par son passage actif sur la chair la destine à l'affaissement progressif. C'est le drame de la chute qui condamne les corps et provoque une peur panique. Gilbert Durant note qu'*"il se pourrait qu'elle soit l'expérience douloureuse fondamentale et constitue pour la conscience la composante dynamique de toute représentation du mouvement et de la temporalité"*¹⁸. Elle est la douloureuse conscience du retour à la glèbe. Cette phobie suscite une analogie entre le thème du temps et celui de la bouche qui est descente dans la nuit infernale. Mouvement marquant de la structure imaginative¹⁹, il est un leitmotiv parcourant les schèmes mirbelliens. Ce thème de la chute apparaît non seulement dans les descriptions alimentaires mais aussi dans la représentation des corps boursoufflés. Le processus métaphorique crée alors une comparaison avec l'image binaire /récipient - liquide/. Ces êtres deviennent clepsydre. Le temps et la nourriture les a dévorés. C'est en particulier l'évocation du sein, qui synthétise Eros et Thanatos:

*"Au moindre mouvement, sa poitrine, sous le corsage de drap brun, remue comme un liquide dans une bouteille..."*²⁰.

La comparaison du corps avec la thématique alimentaire est toujours péjorative et le comparant appartient toujours au champ lexical de la fange. La pourriture se répand inéluctablement, impossible de l'évacuer:

*"- Je ne te crèverai donc point, cœur de boue, outre d'immondice"*²¹.

L'imaginaire issu du liquide est totalement contaminé par ce trauma archétypique. Il va devenir le phore permanent de cette comparaison

(18) Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, pp. 123-124.

(19) Cette peur universelle est expliquée par Gaston Bachelard et Gilbert Durand par les brusques changements de position imposés au bébé manipulé par les bras adultes.

(20) *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 92.

(21) *L'Abbé Jules*, p. 428.

(ou métaphore). Le liquide mirbellien c'est l'eau triste de la matière défaite qui se souvient d'une unité perdue:

*"La maladie avait, en quelque sorte liquéfiée mon cerveau; dès que je penchais la tête, il me semblait qu'un liquide se balançait contre les parois de mon crâne comme dans une bouteille remuée. Toutes mes facultés morales subirent un temps d'arrêt, une halte dans le néant"*²².

Les *"innommables ragoûts"*²³, combinaison de viande et de sauce représentent les mets dont le symbolisme exprime le mieux ce processus fatal. L'impossibilité de nommer précisément révèle l'impossibilité pour la forme de se fixer car prise dans la répugnante métamorphose. C'est toujours le spectre de l'informe qui terrifie. Les sauces représentent le destin latent du corps humain. Et l'angoisse de s'abîmer l'estomac révèle une peur essentielle. L'estomac est le centre intime, c'est-à-dire le siège de l'identité. L'aliment représente donc une menace pour le nœud caché de l'être, il menace de dissoudre le sens et l'essence intimes. Le temps dé-lie l'unité de l'être. Chez Mirbeau, il n'est donc pas traité comme un événement isolé dans son abstraction. Nous verrons qu'il accompagne d'autres sources de corruption formant une conjuration ennemie de l'individu et il s'exerce au même rythme que tout ce qui est susceptible d'accélérer la chute des chairs et la perte de l'identité.

Pourtant il existe une eau céleste qui s'oppose aux eaux souterraines du Styx et de l'Achéron. En effet, Mirbeau a besoin d'une eau nécessaire pour contrebalancer la présence insupportable du liquide fangeux. Un équilibre doit s'établir. C'est l'eau de la mort apaisante, car paradoxalement, la mort est *"un absolu bonheur"*²⁴ et un *"mystère auguste"*²⁵. C'est ici la mort détachée de la malédiction de la chair douloureuse. Elle est l'eau heureuse du lac:

*"Quelle douceur de s'en aller, ainsi bercé, sur le grand lac de lumière!..."*²⁶.

L'eau de ce lac n'est ni l'eau morte de l'immobilité ni l'eau abjecte de la décrépitude, prélude à la mort charnelle. Elle a le calme de *"[ces] eaux*

(22) *Dans le ciel*, p. 45.

(23) *Ibid.*, p. 31.

(24) *Dans le Ciel*, p. 45.

(25) *L'Abbé Jules*, p. 182.

(26) *Ibid.*, p. 662.

immobiles [qui] évoquent les morts parce que les eaux mortes sont des eaux dormantes"²⁷. Celle-ci berce, comme un retour dans la chaleur du liquide amniotique de la mère, elle apporte le sommeil maternel au sein duquel règne la douceur. La douceur du mouvement et de la lumière réside dans cette eau claire pour ne pas dire laiteuse. Eau positive de la préexistence, elle est l'inverse de l'eau noire du temps qui sépare la naissance de la mort bienheureuse. Elle est l'eau céleste inverse de l'eau du Styx, "*eau des profondeurs infernales, qui apporte la mort à tout être vivant*"²⁸. Elle n'est plus mort mais pré-naissance.

Bachelard dans *l'eau et les rêves* veut montrer que l'inconscient organise ses images de manière dialectique. Ainsi, il montre que chez Edgar Allan Poe, l'eau céleste se double d'une eau noire portant en elle une poétique de la mort. Chez Poe, l'eau peut-être un ciel inversé qui suscite l'imagination heureuse. L'eau du ciel est l'univers idéal, inaccessible chez Mirbeau, et l'eau fangeuse est l'échec de la matière dans la tentative de préserver son unité. L'eau noire représente la métamorphose de la chair nutritive. Car la peur est d'autant plus atroce qu'il existe chez les narrateurs-personnages une perpétuelle aspiration inassouvie à l'élévation spirituelle. L'idéalisme se nourrit et meurt en même temps du matérialisme de la réalité pesante.

La chair est donc entraînée dans un mouvement contraire à celui de l'esprit. L'écriture de Mirbeau avance au rythme d'une marche triste: "*Le temps tombe goutte à goutte des horloges naturelles; le monde que le temps anime est une mélancolie qui pleure*"²⁹.

Le temps est scandé par les saisons, horloges de la nature. Et le corps-nature contamine indiciblement l'individu.

b) Dans l'intimité de Physis

La nature n'est plus "*la maison du berger*" du moi hypertrophié des Romantiques. Le temps est un moyen, non une finalité. Pour Octave

(27) Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, José Corti, 1942, p. 90.

(28) Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, pluriel, 1998, p. 70.

(29) *L'Eau et les rêves*, p. 78.

Mirbeau, Physis est une ogresse aveugle qui, insatiable, se repaît de la mort pour enfanter la vie. Les pulsions désorganisatrices trouvent leur origine dans les mécanismes intimes de la vie. Quels sont-ils?

Ils sont présents dans des pulsions qui s'opposent pour se rejoindre en une tension unique et tyrannique. Toute vie est mobilisée pour participer au processus de la reproduction. Impossible d'échapper à ce commandement invisible, volonté primordiale plus profonde que l'atavisme zolien. Si la nature répand l'amour partout, c'est d'abord pour réaliser la très nécessaire perpétuation de la vie. L'énergie érotique répond à ce déterminisme aveugle et impérieux. L'amour idéalisé s'efface devant l'amour sauvage qui mêle les soupirs d'extase aux effluves de la mort. L' amoureux guidé par la beauté de l'amour sera dévoré par l'Eros bestial. Jean Mintié, pour qui l'amour est comparable à un élan mystique, sera dévoré par Juliette, succube dominée par la voix de l'Eros sauvage. Le lucide Lirat, qui a arraché le masque tentateur de l'amour, tombera lui-même sous les griffes charmantes du monstre³⁰. Le symbolisme de la nature se décrypte à partir de l'image centrale de la violence organique. Elle nourrit l'énergie re-créatrice, source de l'immortalité de Physis:

*"La forêt dressant ses masses confuses, énormes et lointaines, amplifiant ses terrasses, ses colonnades, ses escaliers, ses temples, lui faisait l'effet de quelque architecture formidable de quelque noire Sodome, bâtie en l'honneur de la Débauche éternelle et triomphale"*³¹.

Comment les êtres vivants, infimes parcelles liées au corps terrestre, pourraient-ils alors échapper à leurs pulsions? Une sympathie douloureuse les enchaîne les uns aux autres. Particules insensées de cette vision synchrétique, les créatures sont condamnées à participer à l'orgie éternelle, gage d'une renaissance absurde puisqu'elle n'a d'autre fin qu'en elle-même:

*"... Parce qu'elles obéissent à la loi unique de la Vie, parce qu'elles obéissent à la loi unique de la Vie, qui est l'amour"*³².

Ce processus comprime l'individu dans une praxis ambivalente qui est attraction simultanée vers la vie et la mort. La vie, malgré le principe ascendant qui l'anime, chute vers la mort, de la mort surgit la vie

(30) Octave Mirbeau, *Le Calvaire*, Mercure de France, 1991.

(31) *L'Abbé Jules*, p. 95.

(32) Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices*, Folio, 1988, p. 214.

régénérée. L'humain est prisonnier de pulsions qui l'obligent à participer à l'absurde immortalité de la nature. Il est condamné à participer au cycle perpétuel dont les deux points opposés et mêlés sont Eros et Thanatos. La Nature se nourrit du vivant qui comme l'aliment devient pourriture, prélude de la destruction finale. L'humain participe au festin de la régénération mais pas en tant que convive:

"Le soleil accélérât la décomposition et faisait éclore tout un fourmillement de vies larvaires. [...] Toute la faune des cadavres éclosait là..."³³.

Le jardin des supplices met en scène la représentation métaphorique de cette dialectique de l'amour et de la mort. Le jardin est la forge "matricielle" où se mélangent vie et mort. C'est dans le cadre du plaisir que fleurissent les chairs ensanglantées. La plupart des tortures décrites ont un caractère sexuel. Que ce soit "la torture du rat" ou "le supplice de la caresse" qui est la perfection du genre car il conjugue l'amour à la mort. La terre du jardin des supplices boit le sang de la jouissance et de la mort. Jouissance érotique qui sublime la destruction du corps en nourriture terrestre. Tous ces supplices sont une extase pour les spectateurs qui s'en délectent. Et plus particulièrement les spectatrices (la foule se compose en grande partie de femmes) dont Clara, synthèse de la fusion des contraires comme le montre Elena Rea³⁴. La femme par sa physiologie incarne donc ce perpétuel jeu de la vie et de la mort. Les notions d'amour et de mort ne sont pas distinctes pour Clara mais mêlées dans l'intuition confuse de la (re)génération universelle. Par cette implication dans les mystères de la nature elle est supérieure au héros masculin et le domine. Elle s'identifie au corps-univers et broie le narrateur comme la nature oppresse l'individu. Dans *Le Jardin des supplices* les rôles sont même inversés. Le corps du narrateur est incapable de supporter l'alchimie cauchemardesque des lieux. Clara se moque de son ami en le traitant de "*petite femme*" tandis qu'elle affirme "*C'est moi l'homme*". La femme représente la synthèse des relations osmotiques entretenues par la vie et la mort qu'elle rassemble dans sa matrice, à l'image de la matrice naturelle. Et Clara aura ce jugement

(33) *Le Jardin des supplices*, p. 226.

(34) Actes du colloque "Octave Mirbeau", Elena Rea, *L'imaginaire Fin-de-Siècle dans le Jardin des Supplices*, 1992, p. 226.

définitif: "*Les hommes!... Ça ne sait pas ce que c'est que l'amour, ni ce que c'est que la mort, qui est bien plus belle que l'amour... ça ne sait rien...*"³⁵. Devant la femme l'homme est un témoin passif, voire une victime. Impuissant, il ne peut que rester spectateur du théâtre cosmique qui se joue en elle. "*Elle est à elle seule, toute la nature!...*" déclare-t-il en conclusion de son parcours initiatique pour l'enfer. Et il lâche ces mots qui résument la malédiction enchaînant l'homme à la roue du supplice: "*Je la désire et je la hais*"³⁶.

Le meurtre du vivant est donc la condition sine qua non pour que la vie se perpétue. Cette vision shopenhauerienne de l'existence s'inscrit donc chez Mirbeau dans une allégorie dont la nourriture représente l'Homme, aliment participant à l'énergie créatrice et consommatrice nécessaire au cycle invincible. L'homme mangeant est une mise en abîme de ce rituel essentiel. Il mime, par le rituel du repas, l'organisation dont il est prisonnier. La trajectoire de l'aliment dans son organisme est le mouvement vers la mort. Puis la matière nutritive est brûlée, et l'homme devenu ordure, participe à la renaissance de la nature. Etre dévorant ou dévoré, thème qui, nous l'avons vu, est présent dans le champ lexical de la nourriture, est donc le double mouvement fondamental de la cosmologie mirbellienne. L'homme y participe, mais principalement en tant que matière nutritive, aussi essentielle que toute autre matière vivante. Cette pensée ne place pas l'homme au centre d'un quelconque plan divin. Il ne fait que s'ajouter au "*fourmillement de vies*". Cette théorie apparaissant dans un siècle profondément marqué par une vision ethnocentrique du monde, les ennemis de Mirbeau vont se multiplier.

L'élément féminin est l'élément indispensable à l'alchimie re-créatrice. La femme est assistée d'un appât délicieux et torturant à la fois: la beauté.

c) *La beauté d'Artémis*

Le thème de Femme "méduséenne" se nourrit de pessimisme existentiel. Et l'imaginaire de la fin du dix-neuvième siècle se fait des frayeurs

(35) *Le Jardin des supplices*, p. 217.

(36) *Ibid.*, p. 247.

en créant l'image archétypique de la femelle dévoratrice. On est bien loin du culte de la femme chanté par les poètes du XVI^{ème} siècle qui voyaient en elle la forme pour atteindre à l'Idée. Certains la dépouillaient de sa sensualité pour mieux arriver à la perfection spirituelle. Certes, les narrateurs-personnages de Mirbeau ont une vision idéaliste du corps féminin. Mais l'Eros sauvage souille ce désir d'atteindre à l'idéal mystique par l'amour. L'amour naturaliste, éros dévorateur et castrateur, hante l'œuvre de Mirbeau. Il est armé de la beauté, fatale ou bizarre, prison certaine pour le téméraire qui s'aventure à la contempler et à rêver. La femme, "*se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise*", mélusine damnatrice, enserre l'homme dans la passion qui la brûle. Elle le dévore et condense en elle la force alchimique (dévoratrice / fécondatrice) omniprésente: la nature. A travers le masque de la beauté, les yeux de Gorgô pétrifient irrémédiablement.

Le corps féminin entretient une relation mimétique avec le cosmos: les pierres précieuses meurent au contact du corps mort d'Annie et les "*monstrueuses végétations*"³⁷ ressemblent à l'âme de Clara. Certaines fleurs ont même "*de véritables lèvres humaines - les lèvres de Clara*"³⁸. La nature soude donc ce pacte inconscient par le corps floral. Dans *Le Jardin des supplices*, la mort est transfigurée par les fleurs, cruellement belles comme la femme-amante. La beauté est essentielle chez la femme fatale emportée par ses pulsions destructrices mais aussi dans l'horreur des supplices. Le beau est une mystification pour camoufler l'horreur de l'abîme stomacal (et vaginal?). Il est finalement un subterfuge de la nature pour masquer l'ordure dont il est fait, dont il se repaît. C'est l'image des fleurs croissant sur les charniers et celle du paon, métaphore du beau, dévorant l'ordure:

*"Quand le tigre est repu du cerf, il s'endort... puis il se réveille... se soulage et...s'en va... Que fait le paon, lui?... Perché dans les arbres voisins, il attend prudemment ce départ... alors, il descend à terre et mange les excréments du tigre"*³⁹.

La beauté est splendeur à l'extérieur, ordure à l'intérieur. L'attraction du bizarre qui torturait Baudelaire réside dans cette ambivalence. C'est

(37) *Le Jardin des supplices*, p. 149.

(38) *Ibid.*, p. 222.

(39) *Le Jardin des supplices*, p. 105.

le lien métaphorique qui investit l'horreur d'une forme idéale pour attirer les victimes destinées à la dévoration. Elle est cette image médiévale de la femme, désirable de face, le dos fourmillant de vers. Ce schème atteint son accomplissement lorsque la femme réalise la soudure imaginaire entre la beauté et la mort:

"A l'une de ces piques un lambeau de chair pendait. Légèrement, adroitement, Clara l'enleva du bout de son ombrelle et le jeta aux paons voraces qui se précipitèrent, en battant des ailes, et se le disputèrent à grands coups de bec. Durant quelques minutes, ce fut une éblouissante mêlée, un entrechoquement de pierreries si fulgurant que, malgré mes dégoûts, je m'attardai à en admirer le spectacle merveilleux"⁴⁰.

La femme sacrifie la chair humaine au culte de la beauté. Elle aussi désire désespérément garder l'unité de la forme. Elle est la maîtresse de cérémonie plus ou moins consciente du processus perpétuel auquel la Nature, énergie érotique et lieu bucco-anal, condamne l'homme, incapable d'échapper à son pouvoir de dissolution. La femme est la prosopopée qui donne forme à Physis.

L'amour et la mort peuvent se trouver à un tel point mêlés que toute différenciation est abolie. Et la femme comprend confusément la troublante intimité entre Eros et Thanatos. Ainsi, Célestine accomplit-elle cette annulation symbolique dans sa passion proche de l'hystérie pour un moribond:

"Une fois qu'il toussait, pris, dans mes bras, d'une crise plus violente que de coutume, je vis mousser à ses lèvres un gros, immonde crachat sanguinolent.

- Donne... donne... donne!

- Et j'avalai le crachat, avec une avidité meurtrière, comme j'eusse fait d'un cordial de vie..."⁴¹.

"Comme j'eusse fait d'un cordial de vie..." Célestine réalise la fusion des contraires. Même si, le meurtre est ici acte destructeur tourné contre soi.

Avalement, digestion, putréfaction, c'est toujours l'image de la chute qui parcourt le texte, onde porteuse d'un sens irradiant. Et vient le

(40) *Le Jardin des supplices*, p. 232.

(41) *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 184.

moment terrible où la beauté, exténuée, ayant suivi passionnément l'appel de Physis, laisse tomber le masque:

«Le ventre, la croupe, les seins, des outres dégonflées, des poches qui se vidaient et dont il ne restait plus que des plis gras et flottants... Ses fesses avaient l'inconsistance molle, la surface trouée des vieilles éponges... Et pourtant, dans cet écroulement des formes, une grâce survivait... douloureuse... ou plutôt le souvenir d'une grâce... la grâce d'une femme qui avait pu être belle autrefois et dont toute la vie avait été une vie d'amour»⁴².

Même destin pour la chair-nourriture et la chair-luxure: la terre avale tout sans dissociation.

La beauté, perçue au départ comme un moyen d'accéder à l'idéal, conduit finalement l'homme vers la femme, et la femme vers l'enfer de la pourriture, entraînant sa proie soumise:

"J'étais parti, avec des ailes, ivre d'espace, d'azur, de clarté!... Et je ne suis plus qu'un porc immonde, allongé dans sa fange, le groin vorace, les flancs secoués de ruts impurs..."⁴³.

On ne peut regarder la nudité d'Artémis sans périr...

La nature est la tentatrice qui voue l'individu à l'alchimie née de la fusion de Eros et de Thanatos. L'homme résigné glisse vers la mort, porté par l'intuition que la jouissance s'achève dans le néant. C'est pourquoi la Femme Fatale ne peut se sublimer qu'en Eros. Dans la possession d'un corps il existe un désir de destruction qui naît de la volonté de dissoudre l'autre dans sa chair et d'en faire un aliment. Détruire c'est posséder totalement car l'autre ne peut revenir en lui-même. Prendre l'identité et l'autre en conservant son unité propre. Ainsi, elle s'identifie totalement à la nature.

A travers le thème de l'avalement que Mirbeau organise une cosmologie personnelle. Au bout du cauchemar de la dissolution, se distingue l'espoir d'un réconfort qui ressemble au monde clos et ouaté du ventre maternel.

Nous avons vu l'importance de l'individu chez Mirbeau. Il est au sein

(42) *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 72.

(43) *Le Calvaire*, p. 250.

de la pensée de l'auteur qui le montre d'abord dans cette affirmation de l'unité et de l'identité sans cesse menacées. L'obligation de s'assembler en groupe organisé compose un nouvel acte du théâtre de l'avalement.

III- LE FESTIN SOCIAL

a) *Nourrir une vacuité*

A présent, il est clair que manger n'est pas un acte positif. Il est la répétition d'un geste singeant le mouvement de la tragédie humaine qui, grotesque mise en abîme, est enclose entre les murs de l'édifice social. L'homme, aussi inlassable que Sisyphe, remet constamment son destin en scène. La bourgeoisie ne vivant que pour le paraître, sa geste grotesque amplifie le ridicule de ses efforts pour imposer son être au monde. Le dîner est investi d'une fonction essentielle dans le tissu social. Mais de nouveau, la nourriture n'est que la révélation d'un échec. L'œuvre fait l'autopsie d'une société dans laquelle l'aliment définit le statut de chacun sur l'échelle mondaine. Mais dès qu'elle est appréhendée par la parole, la cérémonie du repas est révélatrice d'une faillite. Le repas devient significatif du milieu dans lequel il est servi. Il est le miroir déformant d'une classe particulière. La bourgeoisie prend part au complot de l'illusion qui permet de pallier une vacuité existentielle. Le culte de l'argent et le matérialisme radical ont tué l'idéalisme. L'individu a vendu son âme au culte du veau d'or et son identité a volé en éclats. Mirbeau va révéler avec cruauté les mécanismes d'une société qui, écœurée par sa non-identité, tente d'exister à travers le subterfuge de la mise en scène de ses excès. Mirbeau dévoile les rouages de ce monde qu'il abhorre et montre que l'affirmation de l'homme au sein de la communauté est indissociable de la dissimulation et de la mystification. C'est un élément clef de la cohésion sociale. Ce nécessaire recours aux artifices de la représentation participe au pourrissement général qui englobe l'être dans sa condition fangeuse. Et les témoins du désastre sont les personnages doublets de Mirbeau, poètes assoiffés d'idéal. Que ce soit Sébastien Roch ou bien l'Abbé Jules, qui entre deux crises se sent porté par des désirs d'éternité, tous, face à la défection universelle, manifestent un besoin viscéral d'atteindre à un ailleurs fait d'absolue pureté. Face à cette impossibilité, c'est l'illusion qui règne et le

masque qui fait la société. Le travestissement du réel triomphe dans les lieux souillés par la cupidité et la bêtise, il fait de la justice un théâtre d'ombres à la mesure des fantoches qui la servent. Il est le prêtre et l'officiant d'une cérémonie indispensable à la crédibilité de la société. Le dîner est un adjuvant de cette farce de l'identité:

"Que ce soit ultra chic, recommanda Mme Charrigaud, et qu'on ne reconnaisse rien de ce que l'on servira. Des émincés de crevettes, des côtelettes de foie gras, des gibiers comme des jambons, des jambons comme des gâteaux, des truffes en mousses, et des purées en branches... des cerises carrées et des pêches en spirale... Enfin tout ce qu'il y a de plus chic...

- Soyez tranquille, affirma le restaurateur. Je sais si bien déguiser les choses que je mets au défi quiconque de savoir ce qu'il mange... C'est une spécialité de la maison"⁴⁴.

Ce repas n'est pas une exception à l'impossibilité pour l'écriture descriptive de montrer d'heureuses agapes. Dans ce passage, l'aliment voit sa charge sémantique inversée par l'accumulation et la comparaison. Il devient subversif et dénonce l'ordre bourgeois qui entend exister par tous les moyens possibles et se substituer à l'aristocratie déchue. La nourriture n'est donc plus que de l'artifice. Elle est vidée de sa substance et doit investir le bourgeois d'une existence aux yeux d'un monde qui n'est que...nourriture lui-même:

"De l'univers ils firent deux grandes parts: d'un côté, ce qui est régulier; de l'autre, ce qui ne l'est pas; ici, les gens que l'on peut recevoir; là, les gens que l'on ne peut pas recevoir... Et ces deux grandes parts devinrent bientôt des morceaux et les morceaux des menues tranches, lesquelles se subdivisèrent à l'infini"⁴⁵.

La terminologie pour nommer le monde, les mots "morceaux", "tranches", appartiennent au champ lexical de la nourriture. Cette société est finalement aussi factice que la mise en scène alimentaire. L'organisation d'un repas est une appropriation calculée de l'espace visant à construire l'être par le paraître. Et pour se faire il faut être vu et être parlé par les actants du jeu social. L'ordre bourgeois passe par un désordre apparent qui prétend donner du sens dans la manifestation illusoire du nouveau, de l'événement.

(44) *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 243.

(45) *Ibid.*, p. 246.

Ce besoin affecte aussi l'individu. Ainsi le Capitaine Mauger imprègne la réalité grâce à ce qu'il tient pour une performance résumée cette phrase lapidaire: "*Je mange de tout, moi!*"⁽⁴⁶⁾ Telle est la phrase clef qu'il ressasse inlassablement. Par cette formule quasiment incantatoire, il peut exhiber une individualité unique (le pronom personnel est renforcé par le pronom tonique) en tant qu'être particulier se distinguant de la collectivité. Le masque est alors *alterum corpus* mais aussi un cachot. Le Capitaine est prisonnier de ce masque car s'il ne s'y conforte pas jusqu'au bout, il risque d'annuler cette auto-définition et de devenir ainsi un être absent du regard d'autrui. Ce serait rejoindre le domaine des ombres. D'ailleurs, mis au défi par Célestine, il se verra dans l'obligation de manger son cher furet. Les deux forces antagonistes, volonté et masque, activées simultanément, créeront un déséquilibre momentané:

"Et il courut, avec des gesticulations folles s'enfermer dans sa maison"⁽⁴⁷⁾.

Menacé dans son identité, manger le furet était la condition *sine qua non* pour prouver son existence à partir d'une individualité bien définie, mais factice. Il ne pouvait se soustraire à cet acte essentiel sans voir s'effondrer la logique du paraître. Défié dans son credo existentiel, il sent le vide effrayant du non-être remonter en lui. La nourriture est donc corruptrice d'une identité futile à laquelle se substitue une image valorisante. Cette galerie de personnages loufoques dénonce l'abdication de la pensée au profit d'un matérialisme fanatique. L'individu se réfugie dans des images insipides et y sacrifie son identité profonde.

Le thème de la nourriture révèle le danger d'une société bourgeoise qui construit un monde avec des chimères. Il va également éclairer le trauma national qui fera passer sur l'Histoire un vent de folie.

b) *Manduco ergo sum*

La défaite de 1870 va porter à son paroxysme la nécessité d'affirmer une identité sociale. *Le Jardin des supplices* va en dénoncer l'absurdité en faisant tenir à certains personnages un discours radicalement ethnocen-

(46) *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 122.

(47) *Ibid.*, p. 125.

trique. Dénonciation d'une société dont la xénophobie produira le complot contre Dreyfus. Affaire dans laquelle Mirbeau ne ménagera pas ses forces, bataillant aux côtés de Zola. Dans *Le Jardin des supplices*, il autopsie le racisme radical et en présente une forme extrême: l'anthropophagie.

«L'Allemand, divine miss, est plus gras que les autres races... et il fournit davantage... Et puis, pour nous autres Français, c'est un Allemand de moins!... L'Italien, lui, est sec et dur... c'est plein de nerfs... (...)le Marseillais est très surfait... il sent l'ail... et aussi, je ne sais pas pourquoi, le suint... vous dire que c'est régaland?... non... c'est mangeable, voilà tout... (...) le nègre n'est pas comestible... il y en a même, je vous assure, qui sont vénéneux».

Dissolution de l'altérité dans le lexique de la nourriture, appropriation d'une identité niée, ce sont les éléments marquants d'un nationalisme xénophobe exacerbé par "la débâcle". Écoutons Gilbert Durand: *«Le principe d'identité, de perpétuation des vertus substantielles, reçoit sa première impulsion de l'assimilation alimentaire, assimilation sur-déterminée par le caractère secret, intime d'une opération qui s'effectue intégralement dans les ténèbres viscérales».*

L'homme devient un aliment pour l'homme. Assimiler l'identité de l'autre dans l'intimité corrosive de l'estomac, c'est affirmer la supériorité de sa propre identité. L'identité nationale en péril se défend en développant une vision d'un monde qui ne serait que le prolongement subalterne de la patrie. La peur de ne pas exister est vaincue. Dans la haine de l'autre, la nation est de nouveau unie. C'est encore cette phobie de l'informe, la décomposition, qui hante la conscience nationale. Quelle solution trouver? Un traître est un individu qui menace l'unité d'un pays. Trouvons donc un traître pour exorciser cet insupportable sentiment. Dreyfus est là. Voilà la victime parfaite: il est Juif, il est pour l'ordre, il ne bronchera pas. Mangeons-le!

Mais la digestion est difficile... Des gâcheurs réclament justice - Zola, Mirbeau, Clémenceau entre autres - et troublent le repos des cannibales...

c) *La nourriture absente*

La négation de l'individu passe également par l'absence de nourriture. La faim est un spectre qui guette le pauvre. Le choix lui est donné: mourir

de faim ou avaler de mauvais aliments Vendre la nourriture est un acte politique qui définit la substance uniquement par rapport à l'argent:

"- C'est vrai, aussi... m'explique le boucher... Si on n'avait pas les pauvres pour les bas morceaux... on ne gagnerait vraiment pas assez sur une bête... Mais ils sont exigeants maintenant, ces bougres-là!... Et, taillant deux longues tranches de bonne viande bien rouge, il les lance aux chiens.

Les chiens de riches, parbleu!... c'est pas des pauvres..."⁴⁸.

Le droit de se nourrir appartient à celui qui peut justifier d'une identité sociale. C'est-à-dire à celui qui a de l'argent puisque le bourgeois fonde son système sur l'exclusion par l'argent. Celui qui ne peut jouir de ce droit, n'existe plus dans la société. Les niveaux inférieurs ne peuvent prétendre qu'aux bas morceaux de l'animal. Les miséreux ont le même statut que l'ordure. L'informe est pour celui qui n'a pas le droit de prétendre à l'existence sociale. Le pauvre a seulement le privilège de nourrir l'autre puisqu'il permet au boucher de tirer un profit de sa misère.

La richesse devient alors une qualité intrinsèque qui se transmet également aux animaux "de compagnie". Les chiens bénéficient de la surface de la viande, celle qui est à la lumière. Alors que le pauvre doit se contenter des morceaux profonds, le domaine de la matière qui appartient à la mort. La pauvreté n'est donc plus un état social résultant de la faillite d'un système. Elle est une tare, une maladie honteuse qu'il est inconvenant de montrer mais qui est nécessaire à l'enrichissement des exploiters. La misère, c'est encore l'altérité bafouée. Le pauvre est coupable et la faute est inscrite dans sa chair. Il doit se résigner. La volonté dénonciatrice est véhiculée dans l'image de la nourriture, toujours présente, connotant négativement la structure narrative. Elle révèle le credo affirmé d'une société qui a fait une loi de l'injustice: "je mange donc je suis".

L'angoisse liée à l'estomac abîmé est bien la métaphore d'un drame social. Nous l'avons vu, cette angoisse révèle la terreur d'une identité dissolue, du moi disloqué. L'être social le plus menacé dans son unité est celui qui doit protéger son estomac: le domestique.

(48) *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 262.

"Un domestique, ce n'est pas un être normal, un être social... C'est quelqu'un de disparate, fabriqué de pièces et de morceaux qui ne peuvent s'ajuster l'un dans l'autre, se juxtaposer l'un à l'autre... C'est quelque chose de pire: un monstrueux hybride humain..."⁴⁹.

Il représente la perversité d'une société qui fonctionne par l'exclusion. Cela crée l'exploitation qui dénature le peuple en le mettant au contact d'une bourgeoisie corrompue. L'artifice qui règne dans ce milieu contamine le domestique et en fait un être malheureux. Son identité vacille et ne résiste pas au désir d'imitation. Ne nous y trompons pas: Octave Mirbeau n'a pas la naïveté de croire à une quelconque bonté naturelle du peuple. Il montre seulement la perversion d'un système injuste. Et la nourriture y tient un rôle important. Elle a pour fonction de participer à des repas dont la fonction substantielle est remplacée par la fonction représentative.

"Vois-tu, dans la vie, il faut manger ou être mangé..."⁵⁰.

Cependant, l'avalement n'est pas le plus effrayant. Car il ne s'agit pas d'un simple passage de la lumière vers l'obscurité. Il est complété par l'idée d'écrasement. L'individu est avalé certes, mais il est surtout mâché par les forces qui l'oppressent et qui forment le mystère de la vie:

"Est-ce que je n'aurais pas été toujours écrasé par le mystère de ce ciel, par tout cet inconnu, par tout cet infini qui pèse sur moi? Qu'importe de vivre comme je vis?... C'est vivre qui est l'unique douleur"⁵¹. Et la société qui s'édifie toute sur ce fait: l'écrasement de l'individu"⁵².

Le monde de Mirbeau s'agite en vain, sur une scène insensée, affairé à donner une perpétuelle représentation. Celle d'un festin insensé qui, à l'image des poupées russes, nourrit des convives eux-mêmes destinés à alimenter d'autres repas.

CONCLUSION

La nourriture dans l'œuvre de Mirbeau développe un symbolisme essentiel qui touche à la signification profonde de l'œuvre. Elle prend

(49) *Le Journal d'une femme de chambre*, p. 203.

(50) *Dans le ciel*, p. 67.

(51) *Ibid.*

(52) *Ibid.*, p. 82.

place dans deux représentations de l'Hadès: la cuisine et la bouche. Elle est la mise en abîme de la farce existentielle. Nourriture de la nature, proie pour la femme, nourriture pour la société, il existe une identité entre la représentation alimentaire et humaine. Le caractère inanimé et donc passif de l'aliment, incapable d'un sursaut salvateur, soumis au dépérissement l'impose comme allégorie majeure. Elle révèle la conception profondément pessimiste de Mirbeau qui perçoit la vie comme un échec perpétuel. Echec contre le temps: l'image sombre de Chronos guide l'imaginaire de la nourriture. Echec contre la volonté aveugle de la nature qui impose un mouvement sans finalité autre que la réitération du même acte originel. Seule la mort débarrassée de la chair permet de fuir l'horreur de la digestion permanente. Le néant est un sommeil "*doux et profond*"⁵³. Echec contre la volonté farouche de rompre le rythme absurde imposé par la société à l'individu. Lié à la nourriture par l'image de l'informe et par celle de la déformation des corps, chacun lutte pour conserver son unité organique et psychique. Tout commence par l'éducation qui est déformation d'une âme, le fameux "*coup de pouce des pères*" inscrit sur le front de l'enfant. Mais c'est aussi la malédiction du double postulat baudelairien: aspiration vers les cieux, vaincue par le mouvement de la chair attirée vers la terre. L'amour qui pourrait élever l'homme le précipite dans la boue fangeuse, consumé par Eros. Dom Juan ayant possédé est à son tour dévoré, la terre s'ouvre et le gouffre l'engloutit.

Trouver une identité, conserver un semblant d'identité, tentative toujours vaincue par le temps, la nature et la société. C'est le signifié de la poétique de la nourriture. Son aventure est un mimétisme sombre de la farce humaine telle que Mirbeau la perçoit. Le repas, au-delà de la simple représentation, raconte l'histoire de l'homme. Le festin est un cauchemar, mais l'écriture qui le relate reste appétissante...

(53) *Dans le ciel*, p. 46.